

Article

« Sur les scènes montréalaises »

Jean-Marc Larrue

Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec, n° 35, 1993, p. 32-37.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/8426ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



SUR LES SCÈNES MONTREALAISES

Si le théâtre québécois est né avec Michel Tremblay et s'est émancipé avec Robert Lepage, il y a longtemps que les foules se pressent dans les nombreuses salles de la métropole pour assister à des spectacles dramatiques. Le théâtre anglophone a aussi connu ses heures de gloire, notamment dans la communauté yiddishophone de la «Lower Main».

par Jean-Marc Larrue

EN 1991-1992, LE PUBLIC DE MONTRÉAL a pu assister à plus de 200 spectacles dramatiques, dont le tiers était des créations. Ces chiffres illustrent bien le dynamisme du monde théâtral montréalais et expliquent la réputation de la métropole québécoise comme centre de création artistique, une réputation que les succès des groupes comme Carbone 14 ne font que confirmer. Si le rayonnement de Montréal à l'extérieur des frontières canadiennes est un phé-

nomène relativement nouveau — du moins à cette échelle —, le dynamisme dont font preuve les différentes organisations théâtrales de la ville relève d'une longue tradition. Depuis plus d'un siècle et demi, en effet, Montréal n'a pas cessé d'héberger et de célébrer les plus grands artistes de théâtre du pays et du monde.

C'est en 1825 que l'activité théâtrale de la ville connaît une nouvelle vigueur grâce à la construction du Théâtre Royal, le premier bâtiment montréalais construit à des fins spécifiquement théâtrales. Les salles, grandes et moins grandes, se sont multipliées par la suite. Il y eut le Queen's, l'Académie de Musique, le Théâtre Français (anglophone malgré son nom), le His Majesty's (ou Her Majesty's, selon les époques), le Gayety's (actuel Théâtre du Nouveau Monde), l'Orpheum et toute la série des théâtres francophones qui ouvrent leurs portes à partir de 1898: l'El Dorado, le Théâtre des Variétés, le Monument-National, le Théâtre National, le Théâtre des Nouveautés, le Théâtre Canadien-français, le Théâtre Cana-

En 1968, la pièce «Les Belles-sœurs» de Michel Tremblay marque la naissance de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le «théâtre québécois». (Photo François Brunelle. Archives d'«Échos Vedettes»).

dien, le Chanteclerc, le Gesù, pour ne citer que ceux-là. Au début du xx^e siècle, alors que la grande agglomération montréalaise compte moins de 250 000 habitants, une quinzaine d'établissements de tous genres attirent chaque soir des milliers de spectateurs francophones, anglophones et allophones venus des quatre coins de l'île.

Les spectacles offerts sont très variés (opéra, mime, opérette et comédie musicale, vaudeville, variétés, théâtre de répertoire, mélodrame populaire, burlesque, etc.) et il en va de même de la taille, la qualité, l'aménagement et le confort des salles. Cette diversité n'empêche pas que, jusqu'au tournant du siècle, le public montréalais reste relativement monolithique. Il n'y a pas ici de stratification des auditoires ni de hiérarchisation des établissements comme l'on en trouve par exemple à Londres ou à Paris. Certes, le petit peuple rentre au Monument-National ou à l'Académie par un escalier dérobé qui le conduit directement aux balcons supérieurs, tandis que les spectateurs plus aisés pénètrent au parterre par l'entrée principale, mais ces mêmes spectateurs se côtoient ensuite dans les cafés-concerts, les salles de burlesque ou les «scopes» (premières salles de cinéma) sans que cela ne choque qui que ce soit. En fait, la première véritable scission qui divise le public montréalais n'est pas d'ordre socio-économique, elle est linguistique. Elle apparaît graduellement au tout début du xx^e siècle alors que les premiers théâtres professionnels francophones réussissent à s'imposer malgré les pressions des imprésarios de Broadway qui avaient fait de Montréal une simple succursale new-yorkaise. L'ouverture des théâtres francophones va amener les Montréalais d'expression française à délaisser les grandes salles anglaises où ils avaient pu applaudir les plus illustres vedettes des scènes anglaises et américaines — et également française à l'occasion (Sarah Bernhardt, Coquelin, Mounet-Sully, etc.) — et, surtout, où ils avaient acquis et développé leur goût du théâtre. Ceci explique que les premiers théâtres francophones d'importance, comme le Théâtre National, se soient d'abord astreints à reprendre sur leurs scènes les grands succès de Broadway. On constate avec amusement que ces spectacles sont eux-mêmes des adaptations new-yorkaises de productions londoniennes de grands succès parisiens (*Les Trois mousquetaires*, *Le Comte de Monte Cristo*, *La Dame aux camélias*, etc.). Si l'esthétique est résolument new-yorkaise, la langue de ces productions est, elle, canadienne-française. Les grands directeurs artistiques de cette époque (Julien Daoust, Paul Cazeneuve) préféraient en effet commander des traductions des textes américains à des auteurs locaux, plutôt que de recourir au texte original français. L'adaptation québécoise n'est donc pas un phénomène aussi

récent qu'on le croit habituellement. Quant à ce singulier transfert artistique, il n'est pas sans rappeler celui des grandes comédies musicales (*Les Misérables*, *Le Fantôme de l'Opéra*) qui attirent aujourd'hui des foules records au Saint-Denis ou à la Place-des-Arts.

À mesure qu'ils gagnaient en popularité, les théâtres francophones de la ville ont cherché des alternatives à l'esthétique terriblement coûteuse de Broadway. C'est ainsi qu'ils ont mis au point des genres qui, sans être originaux, étaient par-



Fondé par Julien Daoust, le Théâtre national est le premier théâtre canadien-français professionnel à connaître un succès durable à Montréal. (Archives d'«Échos Vedettes»).

Gratien Gélinas, avec «Fridolinons» en 1938 (Monument-National) et «Tit-Coq» (1948), joue un rôle important dans l'évaluation du théâtre québécois. (Archives d'«Échos Vedettes»).

faitement adaptés à leur public et à leurs ressources: les mélodrames religieux et la revue québécoise. C'est en mars 1902 que Julien Daoust crée sa célèbre *Passion* au Monument-National devant 40 000 spectateurs enthousiastes et ouvre la voie au grand mélodrame populaire québécois (*Le Chemin des larmes*, *Aurore l'enfant martyre*, *Les Dopés*, etc.). La revue québécoise, perpétuée par la célèbre émission *Bye Bye* de la télévision d'État, évoque dans une langue d'ici et par des personnages parfaitement reconnaissables les hauts et les bas de la vie quotidienne des Montréalais. Si la première revue québécoise apparaît dès 1899, ce n'est qu'en 1907 que le genre connaît son premier succès de masse avec *Ohé Ohé Française* de Dumestre et Tremblay.

Mais si les nouveaux genres en faveur sur les scènes professionnelles francophones — la revue et le mélodrame — font les délices du public populaire, ils déçoivent les lettrés qui jugent ces spectacles faciles, répétitifs, «vulgaires et bien peuple». Ces spectateurs plus exigeants ont d'autres besoins et aspirations. Ils ne cachent

pas leur mépris pour Broadway et pour tout ce qui est commercial. Faute de trouver dans les créations locales de quoi les satisfaire, ils se tournent vers des sources plus éloignées, en l'occurrence parisiennes. C'est la première fois qu'une rupture radicale survient au sein du public canadien-français de Montréal et c'est là que débute la lente stratification du public francophone de la ville (en publics bourgeois et populaire).



De 1937 à 1952, la troupe des Compagnons de Saint-Laurent fondée par le père Émile Legault va initier le public montréalais aux œuvres des grands maîtres comme Claudel, Cocteau, Anouilh. (Photographie de Gaby, 1955. Archives d'«Échos Vedettes»).

Dès 1921, un groupe de jeunes amateurs, les Compagnons de la Petite scène, propose à une poignée d'intellectuels et d'artistes des productions inspirées du Vieux Colombier de Paris. Le jeu est symbolique, très gestuel, les décors sont faits de draps blancs et tous les comédiens portent le même costume monochrome. Ce «théâtre d'avant-garde», ainsi qu'on le nommait déjà, marque les débuts de la «modernité théâtrale» caractérisée ici par la venue d'une nouvelle génération d'auteurs (européens), par de véritables mises en scène, faites d'audace, d'originalité et de recherche, mais qui parviennent rarement à créer ce «tout organique» si cher à Adolphe Appia. Cette première manifestation de la modernité ne déclencha pas de grand mouvement de masse mais elle contribua à discréditer le théâtre populaire qui, si l'on exclut les célèbres revues *Fridolinons* de Gratien Gélinas (au Monument-National), était désormais ignoré de la critique. Parallèlement à l'avènement de la modernité, Montréal voyait triompher le «couplet français» dont le règne allait durer pendant près de trente ans, avec la Société canadienne d'opérette (1922 à 1935) d'abord, puis avec les Variétés lyriques (1937 à 1954).

Le Montreal Repertory Theatre et le Théâtre yiddish

La richesse et la domination des grandes scènes anglaises — au moins jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale — ont longtemps occulté la faiblesse de la communauté anglophone de la ville dans le domaine du théâtre et du spectacle en général. Alors que, dès la fin du XIX^e siècle, les francophones se sont mobilisés pour instaurer un théâtre qui leur soit propre et qui fonctionne sur une base professionnelle et commerciale, les anglophones se sont contentés, pour l'essentiel, d'un rôle de spectateurs-consommateurs. Leur situation de dépendance à l'égard de Londres et, surtout, de New York, était telle qu'ils avaient peine à envisager l'émergence d'une activité théâtrale nationale. Si l'on exclut les efforts méritoires de quelques troupes d'amateurs particulièrement dynamiques, dont les troupes de «Minstrels» de la fin du siècle dernier et des Community Players de l'entre-deux-guerres, la carrière du théâtre anglophone local ne prend son véritable essor qu'en 1930 grâce à l'initiative de Martha Allan et de quelques membres influents de la communauté canadienne-anglaise de la ville. Le Montreal Repertory Theatre (MRT) demeura pendant plus de trente ans (jusqu'en 1961) l'un des principaux foyers théâtraux de Montréal. Lieu de production et de création, le MRT fut également un centre de formation de première importance, tant pour les anglophones que pour les francophones puisque, pendant quelques années, il exista un MRT français. Si l'on peut lui reprocher de ne pas avoir assez contribué à la création d'une dramaturgie canadienne-anglaise originale, on ne saurait assez souligner l'importance de cette organisation dans le développement du théâtre anglophone au pays.

Alors que les francophones parvenaient à échapper à la domination de Broadway et que certains d'entre eux découvraient les charmes de la modernité, alors que les anglophones prenaient conscience de leur état de colonisés culturels et y réagissaient par la création du MRT, Montréal s'imposait comme l'un des centres de théâtre yiddish les plus dynamiques d'Amérique du Nord. L'immigration massive de Juifs d'Europe de l'Est transforma radicalement le cœur de la ville au début du XX^e siècle. Par vagues successives, ils s'installèrent dans la partie sud du boulevard Saint-Laurent (la «Lower Main») qu'ils transformèrent en véritable ville juive, mais une ville juive qui n'avait rien du ghetto puisque «la Main» demeurait le cœur même de la métropole. La formidable concentration de Juifs «yiddishophones» à cet endroit et dans les rues avoisinantes ainsi que le contact constant avec les francophones, les anglophones et les autres immigrants qui ne cessèrent pas de fréquenter le boulevard, eurent pour effet de stimuler les

activités artistiques de la communauté yiddishophone. Des troupes de théâtre furent créées tandis que s'ouvraient de vastes salles yiddish. Longtemps, le Monument-National est demeuré le grand centre théâtral yiddish de la ville, accueillant les plus grandes célébrités des scènes juives d'Europe et d'Amérique. Mais il n'était pas le seul. Il y eut, rue Saint-Laurent seulement, jusqu'à trois théâtres yiddish professionnels en même temps.

Le triomphe de la modernité et le discrédit du théâtre populaire

La Deuxième Guerre mondiale a favorisé le renouveau du théâtre local, principalement chez les francophones, grâce à la présence d'artistes français réfugiés à Montréal. Des interprètes de grand talent, tels François Rozet et Ludmilla Pitoëff, la femme de Georges Pitoëff du célèbre Cartel, réalisèrent avec brio ce que les pionniers montréalais de la modernité théâtrale avaient tenté d'accomplir avec maladresse. Paris, plus que jamais, devenait le modèle à suivre et le point de référence obligé. Montréal connut alors une formidable effervescence artistique qui se manifesta par la formation de nombreuses troupes, dont l'Équipe de Pierre Dagenais et la Comédie de Montréal de Paul L'Anglais et Marcel Prévost. Mais ce sont les Compagnons de Saint-Laurent du père Émile Legault, troupe fondée en 1937, qui incarnent le mieux cette période d'innovation artistique. De 1937 à 1952, les Compagnons de Saint-Laurent ont initié le public de Montréal aux œuvres des grands maîtres de la première moitié du xx^e siècle (Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Federico Garcia Lorca, Pirandello, Tennessee Williams, etc.). Plus de cent cinquante comédiens ou comédiennes ont collaboré à cette troupe extraordinairement dynamique, parmi lesquels on retient les noms de Jean et Gabriel Gascon, Jean-Louis Roux, Denise Pelletier, Françoise Faucher, Guy Hoffman et Jean Duceppe.

L'effort des Compagnons et des troupes de cette époque ne s'est pas limité au renouvellement de l'esthétique théâtrale (interprétation et scénographie) et de la dramaturgie (dominée par les étrangers mais aussi par des Marcel Dubé et Jacques Languirand), il porte aussi sur l'organisation de l'activité théâtrale qui aboutit à la formation des premiers grands théâtres dits institutionnels tels que le Rideau Vert en 1948 et le Théâtre du Nouveau Monde en 1951. Les années 1950 et le début des années 1960 sont marqués par le triomphe de la modernité. L'apparition de la Jeune Scène, du Théâtre de Dix-Heures, des Apprentis-Sorciers, du Quat'sous, du Théâtre-Club et de l'Égrégore, entre autres, correspond aussi à l'avènement du concept du «théâtre de poche» à Montréal. C'est aussi au cours de cette période que sont fondés, à quelques années d'intervalle, le Conservatoire

d'art dramatique de Montréal et l'École nationale de théâtre.

L'héritage de la Révolution tranquille le Théâtre québécois et le Jeune Théâtre

Le dynamisme qui a caractérisé l'après-guerre n'a pas entraîné l'émergence d'une dramaturgie nationale pourtant très attendue. La création de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas en 1948, alors que la



Fondé en 1948, le Théâtre du Rideau vert marque la naissance des premiers grands théâtres dits institutionnels. Ici une scène de «Le songe d'une nuit d'été» présentée en 1965. (Archives d'«Échos Vedettes»).

troupe du père Legault est à son apogée, apparaît davantage comme l'ultime manifestation d'un théâtre national moribond et ostracisé, parce que populaire, que comme la (re)naissance d'un théâtre authentiquement local. Ce dernier n'apparaît que 17 ans plus tard dans le sillage de la Révolution tranquille et la montée du sentiment nationaliste. Une nouvelle génération d'auteurs et d'interprètes, qui sont bien résolus à redonner à la réalité québécoise sa place sur les scènes locales, prend alors d'assaut l'institution théâtrale montréalaise. En 1968, la pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay marque la naissance de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le Théâtre québécois. Théâtre d'identité et d'affirmation nationales, il remet en scène la langue et le quotidien des francophones montréalais. D'abord perçu comme une réaction violente au théâtre hérité de la génération précédente (celle des Compagnons de Saint-Laurent et de la modernité), ce nouveau théâtre pose brutalement la question de la fonction de l'art et de la responsabilité sociale de l'acteur dans une société en pleine mutation. Les acquis de la modernité artistique sont remis en question et le mode de for-



En 1978, le théâtre féministe connaît son plus grand succès de masse avec cette pièce très controversée de Denise Boucher: «Les Fées ont soif».
(Archives d'«Échos Vedettes»).

Exemple du nouveau théâtre, le «Rail» de Carbone 14 est présenté dans une caserne de pompiers désaffectée, en 1986.
(Archives d'«Échos Vedettes»).



mation des comédiens est vertement dénoncé. Les plus radicaux des jeunes artistes, regroupés au sein de collectifs et associés au mouvement du Jeune Théâtre, rejettent toutes les valeurs et tous les systèmes, jugés hiérarchiques et autoritaires, légués par un passé récent. L'auteur et, plus encore, le metteur en scène sont bannis des créations. On leur préfère les vertus de la démocratie directe et du collectivisme égalitaire. Au texte individuel, les nouvelles troupes, par exemple le Grand Cirque ordinaire (*T'es pas tannée Jeanne d'Arc?*) ou le Théâtre du Même Nom (*Les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu*), préfèrent l'écriture en groupe et les vastes improvisations collectives. Mais ce mouvement s'essouffle et ne résiste pas aux tensions contradictoires qui l'habitent.

En 1976, la réalité québécoise est bien présente sur les scènes de Montréal et l'utilisation de la langue d'ici, jolai compris, ne soulève plus de polémique. Les bouleversements politiques aidant, le Théâtre québécois triomphant, cessant d'être un théâtre d'affirmation, devient un théâtre simplement national. Aux grandes questions de société succède le problème des destinées individuelles, du sort des minorités ou de celui des femmes. En 1978, le théâtre féministe connaît son plus grand succès de masse avec cette pièce très controversée de Denise Boucher intitulée *Les Fées ont soif* (au TNM). Parallèlement à cela, l'intérêt pour le théâtre jeune public (enfants et adolescents) ne cesse de croître et de nombreuses troupes se spécialisent dans ce domaine où le Québec est devenu l'un des leaders mondiaux.

L'ère postmoderne

Après avoir affirmé leur identité nationale, après avoir remis en cause certains acquis de la modernité, après avoir exposé leurs propres angoisses, les créateurs québécois se sont mis en quête d'un discours nouveau et surtout d'une esthétique originale. Car sous ce rapport, le Théâtre québécois n'avait guère innové. Les recherches formelles deviennent alors la priorité et amènent de nombreux artistes montréalais à chercher à l'extérieur des frontières leurs sources d'inspiration, de sorte que le théâtre pratiqué aujourd'hui à Montréal, tout original qu'il soit, évolue dans la mouvance de la postmodernité théâtrale. On en a senti les premières manifestations dès la fin des années 1970 avec, entres autres, le Théâtre de l'Eskabel. Ce nouveau théâtre, dominé par les scénographes, se déploie de préférence dans des lieux non traditionnels (une gare, un musée, en plein air, dans une ancienne caserne de pompiers). Qu'on songe à la *Vie et mort d'un roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard et du Nouveau Théâtre expérimental en 1980 et au *Rail* de Carbone 14 dans une caserne de pompiers désaffectée, à *Rivage à l'abandon* de Carbone 14 également (au Musée d'art contemporain en 1990), à *L'Annonce faite à Marie* du Théâtre expérimental des femmes (en 1989) dans une chapelle, à *La Trilogie des dragons* (en 1987) de Robert Lepage et du Théâtre Repère de Québec, donnée dans un hangar du Vieux-port ou à leurs *Plaques tectoniques* (en 1990) présentées dans une ancienne gare (la gare Jean-Talon).

Mais ce qu'on doit surtout retenir de ce mouvement postmoderne montréalais, c'est sa volonté ferme de transcender les barrières ethniques et linguistiques, voire culturelles, qui ont longtemps limité le rayonnement du théâtre de Montréal hors des frontières du Québec et du Canada français. Cette volonté se manifeste aujourd'hui par l'utilisation simultanée de différentes langues au sein du même spectacle, par



En 1987, la «Trilogie des Dragons» de Robert Lepage est présentée par le théâtre Repère de Québec dans un hangar du Vieux-Port de Montréal. (Archives d'«Échos Vedettes»).

une présence multiethnique sur les scènes et, presque systématiquement, par la primauté du geste (le corps de l'acteur), de la scénographie et de la musique sur la parole. Au-delà des valeurs esthétiques qui le motivent, le théâtre qui se pratique aujourd'hui à Montréal est bien celui d'une métropole occidentale, ouverte sur ses minorités autant que sur le monde et qui, plus que jamais, sert de pont entre deux continents. ♦

Pour en savoir plus:

Les Nuits de la «Main» — cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (en collaboration avec André-G. Bourassa, VLB éditeur, 1993), et *Le Monument inattendu* (Hurtubise HMH, 1993).

Jean-Marc Larrue est professeur de théâtre au Département des langues et littératures du Collège de Valleyfield.

**LES
VOYAGES
CULTURELS
DE LA FACULTÉ
DES LETTRES...**

**FACULTÉ
DES
LETTRES**

VOUS CONNAISSEZ?



**ITALIE
GRÈCE
TURQUIE
INDE
TUNISIE
RUSSIE
CHINE**

Renseignements : Jean Simon
Bureau de promotion
des activités de la Faculté des lettres
Téléphone : (418) 656-3210 Télécopieur : (418) 656-2019
Message sans frais : 1 (800) 463-9311 (CPA 3035)

**UNIVERSITÉ
LAVAL**